

المسكوت عنه في خطاب «شهرزاد» «ليالي ألف ليلة وليلة»

بقلم : سوسن ناجي رضوان

يعنى هذا البحث بالتنقيب عن نماذج تحريرية⁽¹⁾ في التراث العربي القديم ممثلة في «شهرزاد» : ألف ليلة وليلة»، والتنقيب هنا يتم من خلال قراءة موضوعية للماضي. وهذا يعدّ بديلاً استراتيجياً يطالب بتحرير المرأة العربية من خلال الانطلاق من إطار معرفي جديد تشارك فيه المرأة بذاتها كطرف منتج خلاق، لا كموضوع تصوغه الخطابات الذكورية حسب حاجياتها وأهوائها.

فالبحت هنا - إذن - إحياء للطرف الصامت في التاريخ العربي (المرأة) الطرف المطيع، الطرف المستغلّ رسمياً، أو المبعد عن القرار السياسي، والتنقيب عنه يعدّ تحطيماً للأرضية المعرفية التي ينطلق منها الهجوم الرجعي ضدّ المرأة. وكأنّ وجهة النظر هنا تسعى إلى إعادة تقييم العوامل التي أدت الى قهر النساء، بل والتدخل من أجل تشكيل المعرفة بإعادة قراءة التراث / التاريخ.

(1) المقصود بنماذج تحريرية هنا : نماذج المرأة التي استطاعت أن تحرر ذاتها وغيرها من النساء.

وتتمثل منطقتان المنهجية هنا في توظيف مقولات الفكر النقدي التفكيكي، الذي يمكننا من قراءة الفجوات في النص - لنعرف ما لم تقله «شهر زاد» ألف ليلة وليلة - ويرجع ذلك إلى «أن ما لا يقوله نصّ ما، أو يسكت عن قوله، تصبح له الأهمية نفسها التي تربط عادة بما يقوله النص بالفعل». وكأن الخطاب «المكبوت أو المسكوت عنه يقول لنا بالضبط، وبالقدر نفسه ما يقوله الخطاب المعبر عنه»⁽²⁾.

وفي نصّ «ألف ليلة وليلة»⁽³⁾ تعيد «شهر زاد» بناء العالم الذكري - على مستوى الخيال - حيث تعيد ترميمه وإصلاح عناصره المتهاوية عن طريق خطابها - الذي يشكل البنية المعرفية والفكرية التي تتحكم في سلوك الشخصيات ومواقفها في النصّ - كما تظل كل شخصياتها النسائية تتحرك في إطار عالم «أبوي» (Patriarchy) وفي ظلّ قيم ذكورية سائدة.

ورغم الحضور المكثف للمرأة⁽⁴⁾ - في الليالي - إلا أنها تظل مجرد سلعة أو آلة جنس لإطفاء نزوات الرجل «البطيركي»، فنجدها تعيش حالات العربة لإرضاء الرجل، الذي غدت علاقتها به غير متكافئة، حيث سادها مبدأ الاستلاب والتبعية. ومن خلال بنية هذه العلاقات - التي

(2) اعتدال عثمان : علم الجمال في الأدب النسائي العربي، مجلة شؤون أدبية - دولة الامارات العربية، العدد الرابع، 1987م.

(3) ألف ليلة وليلة : المجلد الأول، القاهرة، مطبعة بولاق، د.ت.

(4) في نصّ «ألف ليلة وليلة» يبدو حضور المرأة مكثفا على كافة المستويات، فعلى المستوى المكاني : نجد المرأة في أمكنة مختلفة، فهي من فارس ومن الهند، والسند، والصين، وبغداد، والقاهرة، وصنعاء، ودمشق ومن أبعد مكان عرفته مخيلة راوي الليالي. وعلى المستوى الطبقي : نجد نمط الجارية، والوصيفة، والسيدة، والملكة، والارستقراطية، والمسحوقة، والقوادة، والقهرمانة، والخسيلة، والقبيحة، والسوداء، والبيضاء. وعلى المستوى الزماني : فان نساء الليالي هن كل الأزمنة وكل التواريخ التي سبقت النصّ.

تفرزها البنية المعرفية للسلطة - يصبح الحبّ وظيفيّاً، وما على نساء المملكة إلا أن يرضخن لرغبات الأمير أو الحاكم متى أراد.

ولا يعني هذا أن منطق السيادة - في الليالي - يكون رجولياً دائماً، بل هو طبقي، فمن تموضع في الطبقة العليا سواء أكان رجلاً أو امرأة، فإنّه سيشكل علاقات سلطوية لا تكافؤ فيها، يسودها مبدأ الاستلاب والخضوع للآخر.

وأمام هذه الحالة تغدو المرأة حلماً يؤرق الطبقات الدنيا، بل عامة الشعب نتيجة إحساس هذه الشرائح بالخبية في ظل نظام سياسي يفرض عليها الدونية أو العبودية، حين تسبى نساؤهم وصباياهم كي يصبح من حظ السادة والأمراء، كما يصبح تخين الفرصة لتحقيق الدافع الجنسي المكبوت مع المرأة هو الأمل الوحيد للتحقق، لذا فالعبد - في الليالي - يبدو في حال اشتهاء دائم لجسد سيده، وكأنه بهذا ينتقم من كل الطبقات الفوقية التي تستأثر بنساء المملكة : حرائر ووصيفات كما تعبر هذه الحالة في بناها العميقة عن حالة رفض للدونية والمهانة التي يتعرض لها العبيد من قبل السادة.

والمرأة - في الليالي - كالرجل في بحثها الدائم عما يحقق لها التراضي والانسجام مع مجتمعتها والحرية التي تكون محصورة في الفعل الجنسي. وكان المرأة هي الأخرى تعيش أزمة حقيقية على المستوى النفسي والجسدي⁽⁵⁾ فإذا كان الواقع وجدل الحياة اليومية يتيحان للرجل أن يصير سيداً بالنهار، فإنه يفرض على المرأة - الجارية - أن تصير عبداً.

(5) يبدو النشاط الجنسي المبادر - للمرأة - في حكايات كثيرة من ألف ليلة وليلة، فمنها : حكاية فتاة الصندوق - وهي حكاية تقع ضمن حكايات القصة الإطار، وحكاية تتضم داء غلبة الشهوة في النساء، وحكاية وردان الجزار، وحكاية الصيد مع العفريت ... وغيرها.

وفي عالم الليل - عالم الحلم والحكاية - يقلب الوضع ليفسح مكانا لحلم المرأة لكي تكون سيدا. وتلك هي أول بدايات «ألف ليلة وليلة».

فالبدايات تقضي بمشهد يراه «شاه زمان» حين خرج مسافرا لزيارة أخيه «شهریار» ملبيا دعوته «فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره، فوجد زوجته راقدة في فراشه، معانقة عبدا أسود من العبيد، فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه، وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، ثم إنه سلّ سيفه وضرب الاثنين فقتلها في الفراش، ورجع من وقته وساعته وأمر بالرحيل وسار إلى أن وصل إلى مدينة أخيه»⁽⁶⁾.

واكتفى «شاه زمان» بأن يلمح لشهریار : «يا أخي إنّي في باطني جرح، ولم يخبره بما رأى من زوجته»⁽⁶⁾ وحين طلب منه شهریار : «أريد أن تسافر معي إلى الصيد والقنص لعلك ينشرح صدرك أبى ذلك فسافر أخوه وحده إلى الصيد وكان في قصر الملك شبابيك فنظر وإذا بباب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدا وامرأة أخيه تمشي بينهم وهي في غاية الحسن والجمال حتى إذا وصلوا إلى فسقية خلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم وإذا بامرأة الملك تقول : يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها وكذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري ولم يزلوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار»⁽⁶⁾.

فالزوجة هنا - لم يُشر إليها باسم، ولا بمكانة فلم يذكر أنها الملكة مثلا، وزوجة «شهریار» أيضا كان لقبها امرأة الملك - هي إذن كيان مغفل

(6) ألف ليلة وليلة، ص 2 - 3.

يخضع لإرادة الملك، وعندما يغيب عنها تتحلل من سلطته، وتتحول إلى «سيدة» وتتخذ لنفسها عبدا. وهكذا يحدث تبادل المواقع، كانت في حضور الملك عبدا، وعند غيابه صارت سيّدا للعبد «لكن عين السيد لا تغفل ويحدث الانتقام في الحال، ويستمر تبادل المواقع. قهر الرجل للمرأة وتمرد المرأة على الرجل ثم انتقام الرجل من المرأة ...

ويستمر تبادل المواقع هذا على مستوى كل حكايات «ألف ليلة وليلة» فإذا كان انتصار الذكر وسيادته يبدو في حكايات بعينها⁽⁷⁾ - فإن تمرد المرأة وكيدها يبدو في حكايات أخرى كثيرة⁽⁸⁾. «وإذنحن تأملنا سلاسل التصعيد نجد أنفسنا - بلغة التحليل النفسي - أمام علاقة اضطهادية (Paraniod) : القيد فالتمرد فالعقاب ...

وتلجأ المرأة - في حكايات شهرزاد - «مثل حكاية وردان الجزار مع المرأة صاحبة الكنز»، وفي حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء - إلى وسائل عديدة لإشباع توقها إلى الجنس ولا يهتمها الشكل الذي يتم به تحقيق الجنس سواء أكان أخلاقيا أو دونيا، وإلا فماذا يعني أن ترتمي امرأة في حضن دب «يهز جسدها لعشر مرات يوميا» - كما في حكاية وردان الجزار - أو قرد - كما في حكاية داء غلبة الشهوة في النساء - كي تفقد ارتباطها مع العالم الخارجي بتحقيق رغبة جسدية وكلما زاد عدد مرات اللقاء الجسدية تحقق لديها الانسجام الداخلي أمام قمع الخارج الذي حرّضت عليه السلطة السياسية والاجتماعية ؟

(7) مثل حكاية : الحمار والثور مع صاحب الأرض، «وحكاية الديك والدجاجات» وهما حكايتان تقعان ضمن حكايات القصة الإطار، إلى جانب مجمل حكايات الليالي في عمومها.

(8) مثل حكاية التاجر مع العفريت، وحكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان، وحكاية فتاة الصندوق - ضمن حكايات القصة الإطار - حكاية الملكة شهرزاد نفسها (القصة الإطار)، وغير ذلك مما يقع من حكايات مادة القصة الإطار.

فالحكايتان معا تشيران قضية الشذوذ الجنسي مع الحيوانات الأليفة - أو التي تم ترويضها لتكون أليفة. ويتموضع الشذوذ هنا ليحسد الأجواء التي أتاحت له أن يظهر تفاوتاً طبقياً يتراوح بين أوضاع متميزة على مستوى البذخ والرفاهية وأوضاع دنيا من السلم الاجتماعي، وربما ساعد على تفسشي الظاهرة هذا الكم الهائل من الجوّاري والعبيد القادمين من أبعد أسواق الرقيق.

ويكفي أن نشير - هنا - إلى البؤرة المركزية لحكاية «تضمن داء غلبة الشهوة على النساء» التي تشير إلى ابنة أحد السلاطين التي تركت السلطنة والفضاءات الحميمة للثروة ولأذت بأحد عبيدها ليفتض بكارتها. وحينما تحوّل الجنس بالنسبة لها إلى همّ يومي «كشفت أمرها إلى بعض القهرمانات فأخبرتها أنه لا شيء ينكح أكثر من القرد ... فأسفرت عن وجهها ونظرت إلى القرد وغمزته بعيونها فقطع القرد وثاقه وسلاسله وطلع لها فخبأته في مكان عندها وصار ليلاً ونهاراً على أكل وشرب ونكاح»⁽⁹⁾.

ويكتشف والدها السلطان حقيقتها مع العبد والقرد فيريد قتلها لأن شذوذها هذا يضعف تموضعه كسلطان. غير أن ابنة السلطان تريد تشكيل فضاء مغاير لفضاءات والدها فتلوذ بجسد القرد «وهذا يعني تحديدا خلق ثغرات في خطاب السلطة السياسي، تؤدي إلى إدانة هذا الخطاب من جهة. كما تضعه في إشكالية سياسية واجتماعية مع الشعب»⁽¹⁰⁾ ذلك أن صنيع الابنة من شأنه أن يهز القيم البطيريركية السائدة التي يقوم السلطان بحمايتها.

(9) ألف ليلة وليلة، ص253.

(10) محمد عبد الرحمن يونس : الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة في ألف ليلة وليلة، مجلة ابداع ونقد عدد يونيو، سنة 1992، ص 90، 94.

وتخطط القهرمانة لابنة السلطان خطة لهروبها مع القرد، وتختار لها مكنماً في الصحراء. والصحراء تعني هنا فضاء الأمان والحلم والرغبة. تشتري اللحم يومياً من أحد الجزارين وتقدمه للقرد، ويشك في أمرها فيتبعها. ثم يتلصص على جسدها وهي تضاجع القرد. فيقتل القرد، ويعرض عليها أن يقوم بما قام به القرد من كثرة النكاح إلى أن سكن روعها.

ويلاحظ أن السرد في هذه الحكاية لا يخلو من تخييل وخرافة، ولا ننفي أن يكون التخييل من العوامل المهمة التي تسهم في بلورة الليالي، ولا يعني هذا التخييل رفض الفعل الجنسي. بل مهمته تشكيل مقومات الفضاء المكاني والزمني والنفسي الذي تعيشه المرأة التي تمارس الشذوذ، بحيث يتحدد ويتشكل هذا الفضاء النفسي من فضاء الخيمة التي تغطي جسدها وجسد القرد بينما يحجب الفضاء الخارجي، كي يبدو الفضاء الداخلي حميماً. أما الفضاء الخارجي فيظل قمعياً أي أنه استلابي. ويتمثل في سلطة السلطان وبنية دولته وسلطة العرف الاجتماعي الذي تفرضه الحياة السياسية والاجتماعية.

وكأن دور الفعل الجنسي مع القرد أو الدب من شأنه أن يحقق الانسجام أو التوحد مع الذات ثم الانفصال عن المجموع الإنساني أو الهمّ المأساوي للطبقات الاجتماعية - في الوقت نفسه - وتستوي هنا المرأة والرجل - في الليالي - في عدّ الجسد أصلاً للإشباع، وفي عدم القدرة على الحب، وقد يُرجع غياب الحبّ هنا إلى أنّ المفهوم نفسه لفكرة الجمال عند العربي في المجتمعات العربية، «منذ تشكيلاتها الأولى إنّ جمال لا روحي لا قيمي، إنه وظيفي، فلقد ألف العربي بنزوعه البطريركي

مفاهيم محددة للجمال : فالجمال لأجل الجسد، والجسد لأجل المتعة وكل ما يحقق الظاهرة الحسية بتوقعها ونزوعها صوب اللذة بشكل قيمة جمالية.. «، كان الشخصية المستلبة التي تلجأ إلى التهالك المطلق على الجنس وتراه حلاً وحيداً لعزلتها وعجزها - هي شخصية تهرب من زيف الواقع لتسقط في زيف الحب / الوهم، والجنس / الوهم، والحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الانسان الاطنى - بالعزلة والوحشة مهما توافرت فيه المتعة الحسية، كما يتجسد هذا الشعور المرير من فقدان المشاركة الوجدانية»⁽¹¹⁾.

وإذا اتفقنا هنا على أنّ رؤية السارد / شهرزاد لا تخلو من تخيل وأسطورة وترميز - غير مقصود لذاته بل متصل بالسياق العام للحكي - فإننا بذلك نكون قد اتفقنا أيضاً على أنه «ليست هناك حكايات بذينة على حد تعبير أندريه ميكال» بمعنى أن مقاصد «شهرزاد» هنا وظيفية وهدفها بالدرجة الأولى تعزيز المدينة البطيركية الشهريارية، وفي الوقت نفسه تنقضها بتعزيز مقولة المرأة - في حكاية فتاة الصندوق والمارد - : «إن المرأة إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء»⁽¹²⁾. وهذه المقولة وإن كانت نابعة من نفس المنظومة البطيركية، إلا أن الطريقة الصريحة التي عبر بها نساء الليالي عن رغباتهن صراحة من شأنها أن تحدث صدمة لدى المتلقي لكي يدرك : أن جهود الرجل للسيطرة على النشاط الجنسي للمرأة محكوم عليها بالفشل.

(11) انظر، نفسه، ص 102.

(12) ألف ليلة وليلة، ص5.

ودور شهرزاد - في الليالي - هو نفس دور المُخلص، ذلك أنها نذرت نفسها - منذ بداية الليالي أن تكون «فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه» - الملك «شهریار» - الذي صار «كلما يأخذ بنتا بكرا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات».

وتفlich «شهرزاد» بحكاياتها في ترويض شهریار»، وذلك بإحلالها «قصص النساء مكان النساء، أو لنقل بتحويلها النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتخيل الجنسي. ويشكل هذا الدخول إلى ساحة الرمزية خطوة حاسمة في مسيرة شهرزاد، فهو تحول شديد الأهمية يوازي التضحية الرمزية بالتضحية العينية. فعندما يحلّ الدال محلّ المدلول تصبح اللغة ممكنة. وفي مجال اللغة يصبح ممكنا توليد عدد لامتناه من المقولات»⁽¹³⁾.

وهذا في حدّ ذاته يمكنه أن يفسّر لنا سرّ استدعاء - شهرزاد - العالم الذكوري في حكاياتها، بقيمه ورجاله، وسلطته، ونسائه - كما هو - دون تبديل لمعايير السائدة. كما يفسر أيضا سرّ المواقع الخلفية التي تشغلها النساء رغم حضورهن المكثف في الليالي. ذلك أن «شهرزاد» لا تستطيع الخروج - في حكاياتها - عن الحدود المتعارف عليها داخل المجتمع، لذا فهي تناجي «شهریار» بلغته حين تحاكي عالمه، وتعيد صياغة هذا العالم من جديد في حكايات تلد حكايات. وفي كل حكاية «يشكل جسد المرأة حافزا، وهذا الحافز بدوره وحدة حكاية صغيرة سرعان ما تنمو وتلتقي بوحدة حكاية أخرى. وتتضافر هذه الحكايات جميعا أو

(13) د. فريال جبوري غزول : البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة. مجلة فصول. العدد الرابع، الجزء الأول، سنة 1994، ص 82.

الوحدات الحكائية الصغيرة لتشكل حافزاً رئيسياً يزداد وينمو تعقيداً. وبنموه تتشكل العقدة الرئيسية التي ستحلّ بدورها بانعدام الحافز. أي بقاء الجسد بالجسد»⁽¹⁴⁾ ونصّ الليالي - في مجمله - «يتشكّل من مجموعة الخوافز الجنسية المتتابعة زمنياً وحسب السبب والنتيجة والوظائف التي تؤديها هذه الخوافز. ويتعزّز ارتباط وحميمية العلاقات بين الشخص - الذكورية والأنثوية - كلما قويت الخوافز الجنسية التي يمكن اعتبارها خوافز مشتركة. وكلّما ضعف الحافز وهنت وتلاشت العلاقة بين الرّجل والمرأة»⁽¹⁴⁾.

هذا ويبدو في خطاب «شهرزاد» قدرة على تشكيل البؤرة المركزية للحكايات لتلد حكايات تجمعها بالحكاية الأم (الحكاية الإطار)⁽¹⁵⁾ سمات

(14) محمد عبد الرحمان يونس : الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة، ص 103.

(15) يمكننا تقسيم «الحكاية الإطار» إلى خمسة أجزاء تقع خارج الحكايات التي ترويها «شهرزاد» :

1 - تفتتح «الف ليلة وليلة» برغبة شهريار في رؤية أخيه الأصغر «شاه زمان»، وكانا قد افترقا منذ عشرين عاماً، وتبيح الظروف تحقق هذه الفرصة لشاه زمان فيعزم على السفر، وقبل سفره يكتشف خيانة زوجته له، وفي أثناء زيارته شهريار يكتشف أيضاً خيانة زوج أخيه.

2 - يعزم الملكان على السفر بسبب السلوك المشين لزوجته كل منهما، وفي هذه الرحلة يقابلان العفريت الذي اختطف شابة (فتاة صندوق) ترغبهما على مضاجعتها تحت التهديد بالموت (إيقاظ العفريت). وفي نهاية الواقعة يقرران العودة إلى ملكتهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

3 - يتضمن الجزء الثالث رد فعل شهريار على الأحداث السابقة (الخيانة) وهو زواجه كل ليلة بكراً ثم يقوم بقتلها، وظل على هذا الحال مدة ثلاث سنوات.

4 - تدخل «شهرزاد» إلى مسرح الأحداث باصرارها على الزواج من «شهريار» ورغم تحذيرات والدها، إلا أنها تود أن تكون فداء لبنات المسلمين وتجند أختها «دنيازاد» لمعاونتها في تحقيق خططها. وهنا يبدأ السرد للحكايات الذي يمتد إلى ألف ليلة وليلة.

5 - بعد الانتهاء من السرد يأتي الجزء الأخير خاتمة سعيدة له. إذ يعلم شهريار أنه رزق ثلاثة أولاد. يكافئ شهرزاد على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وبهذا تختتم الحكاية الإطار.

مشتركة، يرتبط بعضها ببعض بروابط وثيقة ظاهرة وكامنة. وكأن نصّ الليالي «بأجمعه مولّد من رحم نصّي يعمل باعتباره مركزا لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط والنسيج. حيث تقوم القصة «الإطارية» بتقديم أسطورة تكوين ظاهرة القصّ، بينما تقدّم القصص المؤطرة النتائج المختلفة المترتبة على هذا التكوين»⁽¹⁶⁾.

وكان طبيعة العلاقة التي تربط القصة الأم (الإطار) بباقي القصص التي ترويها «شهرزاد» تكمن في أن «القصة الأم» بمثابة المرشح الذي يترك تأثيره على القصص كلّها، وقد تختلف هذه القصص في موضوعها، لكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء منها.

غير أن التنوّع الهائل في حكايات الليالي ينتج صيغا قصصية مختلفة بل مجموعات متباينة من القيم والأنماط الثقافية. مما يفضي «إلى وجهات نظر من الكثرة بحيث يستعصي استخراج أية خلاصة أيديولوجية منها»⁽¹⁷⁾ وتمثّل لذلك بتعدد اتجاهات وميول نساء الليالي، فعلى حين نرى نساء يسيطر عليهن طلب المتع الحسيّة - كما رأينا في قصتي : «حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء، و«حكاية وردان الجزار». نجد أخريات يتّخذن من الحكمة والسلوك السّوي مثلا - كما في قصة «حكاية تودّد الجارية - ويتأرجح القصّ بين هذه الفئات المختلفة» وهذا التذبذب يحول دون ثبات منهج القصّ. فلا نستطيع أن نرسو على شاطئ الحياة الاجتماعية الخارجية»⁽¹⁸⁾، وعلى هذا يمكننا القول إن : تداخل الأصوات الساردة أو تعدد اللغات - بمفهوم ميخائيل باختين - يجعل من الحكايات

(16) د. فريال جبوري غزول : البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، ص 87.

(17) Ferial Ghazouk : "Portic Logic in the Arabian Nights", Arab: studies, P.16.

(18) انظر : سمر العطار : فوضى الجنس، التحرر، الخضوع (نموذج الأنثى في القصة الإطارية)،

مجلة فصول، العدد الرابع، شتاء 1994، ص 139 - 140.

خطاباً أدبياً غير بريء، وبالتالي تعمل هذه الحكايات على تعرية خطاب السلطة تعرية غير مقصودة لذاتها بل ناتجة عن تعدد اللغات لتعدد الأصوات الساردة في أكثر من حضارة عربية وفارسية وهندية ...

ووظيفة الراوية / «شهرزاد» - هنا - هي الربط بين الأجزاء المفردة، حين توحد بين قصص المجموعة كلها، ذلك أن «قصة شهرزاد» (القصة الإطارية) نجدها قد بنيت بإحكام ووجهت نحو هدف نهائي أو ذروة يتم عندها حلّ المسألة المعلقة والمطروحة من بدء القصص ألا وهي المصير الذي ينتظر «شهرزاد»، «والقصة الإطارية بهذا ليست طليقة أو مفتوحة النهاية : إنها تتميز بنهاية واضحة ... إطار يضمّ مثل هذا الكم الهائل من القصص المتنوعة التي لا يجمع بينها شيء سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الراوية الوحيدة والبعد الثقافي الاجتماعي للقصة الإطارية ذاتها».

ويمثل امتلاك «شهرزاد» منظور الراوي - في الليالي - دخولا حاسما إلى ساحة الرمزية، فهو تحوّل في وضعيتها من شأنه أن يقلب علاقتها مع سيدها : لقد صارت تملي كلماتها، والإملاء في حدّ ذاته حقّ مقصور على الطرف القوي في العلاقة، والسامع بالضرورة هو الطرف المستسلم، ودور «شهرزاد» بهذا يقلب الدور التقليدي للأنثى، أما «شهريار» فيقع في شرك الحكايات بصورة أشبه بجبار قد استعبد.

وبذلك تصبح «شهرزاد» شخصية تجتمع بداخلها الأضداد ذلك أنها ظاهريا تقدم صورة بينما ينطوي الباطن على صورة أخرى، فهي تقدم صورة الأنثى المستباحة، رهينة شهريار التي لا تمتلك لذاتها حرمة ولا حصانة بينما يحمل داخلها بذرة التمرد وقلب الأدوار تارة من خلال امتلاك منظور الحكيم، وتارة أخرى من خلال سرد حكايات نسوة متمرّدات على دورهن التقليدي.

فهي على سبيل المثال تقع في شرك الخضوع المطلق للاحتياجات الجنسية لزوجها شهريار - ذلك أن الصبغة التي تتكرر كل ليلة وتنتهي فيها «شهرزاد» من قص حكاياتها هـ «وقضى حاجته من بنت الوزير» - دون أن نخبرنا القصة الإطار : هل يتم إرضاء «شهرزاد» أم لا ؟ وهذا يعني خضوع شهرزاد بل انكارها حاجياتها الجنسية مقابل إرضاء شهريار. لقد تحولت إذن إلى أداة جنسية. وهي في ذلك تعطي صورة مناقضة «لفتاة الصندوق» تلك التي أجبرت الملكين - شهريار، وشاه زمان - على الخضوع لتلبية رغبتها مهددة إياهما بإيقاظ الجنى النائم بجوارها⁽¹⁹⁾، مما كان له أثره في تحول شهريار من الداخل إلى شخصية سادية تتخذ من المرأة موضوعا للخلاص، وهذا في حد ذاته يعطي بعدا جديدا في «شهرزاد» بل ويحمل رسالة مضادة لشهريار من شأنها أن تحلّ النشاط الجنسي القوي «لفتاة الصندوق».

وإذا كانت «شهرزاد» تقدم لبنات جنسها صورة النجدة، فإنها أيضا منحت «شهريار» الخلاص من برائن الأنثى المتمردة - فتاة الصندوق - حين قدّمت المعادل الموضوعي لكافة فجائعه وهزائمه السابقة، بل وأرشدته إلى الطريق الآخر من خلال تقديمها صورة مناقضة لصورة امرأة الصندوق بوصفها هي الشخصية الإيجابية التي تحلّ محلّ الشخصية السلبية، منشئة من نفسها - بهذا - نموذجا مخالفا يضع معيارا قويا للسلوك الاجتماعي ولكن داخل الحدود المتعارف عليها في مجتمعه.

(19) تروي حكاية فتاة الصندوق : قصة الجنى الذي اختطف فتاة ثم وضعها في صندوق ثم استسلم للنوم تحت شجرة، فاذا بالأسيرة التي بداخل الصندوق تخرج فترى رجلا في أعلى الشجرة مختبئا فتخبرهما بقصتها وتطلب منهما النزول لمضاعفها مهدة إياهما بإيقاظ الجنى، وعشبا بأخذ المكان في التوسل، وتتجرد هي من كل حياء وترغمهما على تلبية رغبتها واحدا تلو الآخر، وعلى مقربة من الجنى، وبعد ذلك تطلب منهما إعطاءها خاتميها لتضمهما في زهو إلى حلقه بحوزتها تضم الفعل خمسمائة وسبعين خاتما، لجميع الرجال الذين سبق لها الخضاعهم لرغبتها.

وإذا كانت نساء «حكايات شهرزاد» - في الليالي - يقدمن بمبادرتهن أو باستجابتهن وجموحهن الجنسي نموذج الأنثى المتمردة. فإنّ المثال الخاص للراوية / شهرزاد يعارض الحقيقة المحظورة بتقديمه نموذجا عكسيا ممثلا في شخصيتها.

كذلك حضورها الدائم «بوصفها راوية لجميع الحكايات قصد به مواجهة القارئ عند كل مرحلة بنموذج السلوك الاجتماعي الذي يتضمن المتحرّر والمستقبل نسيبا»⁽²⁰⁾.

وهي أيضا حين تمتلك منظور القصّ فربما تتقدم بموقعها الخلفي / الثاني - بالنسبة لشهريار - بالتدريج نحو الصدارة، لتحتل موقعا أماميا (موقع الراوي العالم بكلّ شيء) بينما يحتل «شهریار» بصفته الملتقى موقعا خلفيا / موقع السامع أو المنصت.

وبهذا نرى أنّ «شهرزاد» إذا كانت تتبنّى قيم مجتمعتها الأبوي في علاقتها مع ذاتها وفي علاقتها مع الآخر بل وفي مجمل حكيها، إلا أننا نجدّها على الصعيد الآخر تقدّم نموذج الفتاة المتحررة المستقلة بل التي تُقدم على المغامرة - وذلك نراه في علاقتها مع أبيها، وطلبها منه أن يزوجه «شهریار»، وعلى الرغم من تحذيرات الوزير لها - عن طريق حكايته لها : حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع، وحكاية الديك والدجاجات⁽²¹⁾ - بهدف إثرائها عن إقدامها، إلا أنها رفضت وصاية الأب (سلطته) ولم تتأثر بخطاباته بل أصرت على موقفها المستقلّ.

(20) سمر العطار : فوضى الجنس، التحرر، الخضوع، ص142.

(21) تتضمن حكايتا الحمار والثور مع صاحب الأرض، والديك والدجاجات، مضمونا تحذيريا لاضفاء الشرعية على هيمنة الذكر على الأنثى، وذلك باستخدام قناب من عالم الحيوان يمكن تطبيقه في عالم العلاقات الاجتماعية التي تحكم البشر.

وهكذا تعكس شهرزاد - في الليالي - رؤية إيجابية وموقفا منحازا تجاه المرأة فهي إن كانت تشيد مدينة الذكور فهي في الوقت نفسه تنقضها، وهي لأن كانت تكشف عن النشاط الجنسي المبادر للأُنثى، فأنما لتؤكد مرة أخرى على مقولة «فتاة الصندوق» : «أن المرأة اذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء»⁽²²⁾.

وإذا كانت الحكايات في مجملها محصورة في مجتمع الذكور فإن الراوية / شهرزاد تعيد صياغة هذا العالم من منظورها الحكابي عن طريق إرساء قيم جديدة تساوي بين الجنسين وذلك نراه واضحا في حكاية مثل : «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان» حيث تنقلب الأدوار ويتم تبادل المواقع في يسر وصراحة بطريقة تصدم وعي المتلقي : فالمقاييس الجمالية تتبدل وتغدو صفات «الحسن والجمال والته والدلال»⁽²³⁾ هي المعالم المستحسنة «لقمر الزمان»، بينما تغدو صفات «بدور» هي الشجاعة والقوة والمبادرة. وأمام مرض «قمر الزمان» من عشق بدور وملازمته الفراش تصاب «بدور» بالصّرع وتقتل القهرمانه، ويضعونها في السلاسل الحديد لوضع حدّ لقوتها الخارقة، إلا أنها عندما ترى حبيبها تخرج من كل تلك القيود كالأسد الهصور : «وقامت من وقتها وعلبت رجلها في الحائط، واتكأت بقوتها على الغلّ الحديد فقطعته من رقبتها، وقطعت السلاسل وخرجت من خلف الستارة ورمت نفسها على قمر الزمان»⁽²⁴⁾. وفي القصة نفسها نجد المرأة تقتحم بيتا : «فلم تسع كلامه بل ضربت الضيّزة بالحجر فقسمتها نصفين فانفتح الباب». وإذا كانت سمات القوة تعدّ هنا ملمحا بارزا وملتصقا بالمرأة، فإن سمات الجمال لا

(22) ألف ليلة وليلة، ص.5.

(23) ألف ليلة وليلة المجلد الثاني، ص.65 - 67.

(24) نفسه، ص.76 - 88.

تتنافى في وجودها مع القوة، فهي أيضا كالدرّة السنيّة أو القبة المبنية خماسية القد بارزة النهد مورّدة الخد⁽²⁵⁾. وهنا قد تبدو مرحلة التساوي بين الملكة «بدور» والأمير «قمر الزمان» جماليا : «... فرأهما متعانقين ... وهما في الحسن والجمال متشابهان، وفي الملاحاة متساويان»⁽²⁶⁾.

وتكثر الأمثلة في الحكايات عن مروءة المرأة وشهامتها وتقدمها لحماية الرجل والتّضحية بكلّ شيء من أجله، وإلى جانب ذلك فهي في حديثها عن دور المرأة نجدها تجعلها تقوم بدور الجندي والجلاد والملك. فلا يكاد ينفرد الرجل بإحدى الوظائف. بل إن قيمة العقل عندها راجحة بجمع ألف كتاب وكتاب (مثل الجارية تودّد، والملكة : شهرزاد).

وهكذا يبلور المسكوت عنه في خطاب «شهرزاد» خطابا مغايرا للمنطوق، ومتمردا عليه، كما يشكّل خضوع «شهرزاد» لـ «شهریار» رسالة مضادة تحمل في ثناياها بذرة التمرد وقلب الأدوار، وعبر السرد المتأنّي للحكايات يتحقّق الخلاص الفردي لـ «شهرزاد»، فتكتمل الليالي وتنغلق كل دوائر الحكايات.

سوسن ناجي، رضوان

(25) نفسه : ص 78.

(26) نفسه ص 88.